



ZOMBIE FORMALISM (2011-2014):

Especulación y burbujas económicas en el mercado del arte

ZOMBIE FORMALISM (2011-2014):

Speculation and economic bubbles in the art market

Estudiante: Clara Isabel Galindo Moreno

Tutora: Dra. Mónica Carabias Álvaro

Dpto. Historia del Arte

Universidad Complutense de Madrid

Año académico

2020-2021

Madrid

Declaración de autoría y originalidad del TFG

Dña. Clara Isabel Galindo Moreno

Estudiante en el grado de Historia del Arte, de la facultad de geografía e historia de la Universidad Complutense de Madrid, como autor/a del TFG con título “Zombie Formalism (2011-2014): Especulación y burbujas económicas en el mercado del arte” y tutelado por Mónica Carabias Álvaro, declaro que: el TFG es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la ley de propiedad intelectual (r.d. Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la ley de Propiedad intelectual, modificado por la ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita. Del mismo modo, asumo frente a la universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido del TFG presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 14 de junio de 2021

Firma:

Clara Isabel Galindo Moreno

Resumen

Los últimos años han sido testigo de la cada vez más habitual relación entre el arte y la economía. El Zombie Formalism, corriente artística que entre el 2011 y el 2014 tuvo sus años de esplendor, es el mejor ejemplo de cómo las obras de arte se conciben como un activo de mercado con el que diversificar la cartera de inversiones. En este sentido, el movimiento ha de ser analizado más que por su sentido artístico, en clave económica, pues es lo que resulta verdaderamente interesante y diferenciador con respecto a otros movimientos paralelos.

Los artistas seleccionados —en su momento emergentes— fueron en cierto sentido explotados por los intereses mercantiles de coleccionistas que especulaban con sus obras en subastas, dando lugar a la creación de una burbuja económica en el mercado del arte, similar a la que había tenido lugar en los años previos en el sector inmobiliario.

Como todas las burbujas, esta terminó explotando en el año 2014. A través del estudio del marco económico y las características propias de la tendencia se podrá vislumbrar el proceso de la creación de la burbuja, así como todos los factores que influyeron en su desarrollo.

Abstract

The last few years have witnessed the increasingly common relationship between art and the economy. Zombie Formalism, an artistic movement that had its golden years between 2011 and 2014, is the best example of how works of art are conceived as a market asset with which to diversify one's investment portfolio. In this sense, the movement has to be analysed more in economic terms than in its artistic sense, as this is what is truly interesting and differentiates it from other parallel movements.

The selected artists —at the time emerging— were in a certain sense exploited by the mercantile interests of collectors who speculated with their works at auctions, giving rise to the creation of an economic bubble in the art market, similar to the one that had taken place in previous years in the real estate sector.

Like all bubbles, this one ended up bursting in 2014. Through the study of the economic framework and the characteristics of the trend, it will be possible to glimpse the process of the creation of the bubble, as well as all the factors that influenced its development.

Índice

Introducción	6-8
1. Marco económico.....	9-17
2. Zombie Formalism ¿Qué es?	18-38
2.1. Fondo y forma.....	18-20
2.2. Terminología.	20-22
2.3. Representantes.....	22-38
2.3.1. Jacob Kassay.....	24-27
2.3.2. Lucien Smith.....	28-31
2.3.3. Oscar Murillo.....	32-35
2.3.4. Parker Ito.....	36-38
3. Crítica y recepción ¿el retorno del greenbergianismo?.....	39-42
4. Conclusiones.....	43-46
5. Bibliografía.....	46-50

1. Introducción

El presente trabajo tiene por objetivo el análisis de una de las tendencias más recientes del mundo del arte, el Zombie Formalism, a través de la cual se puede, por un lado, analizar la cada vez más estrecha relación entre el arte y la economía, y, por otro, dilucidar el devenir del arte en aras de su monetización.

El Zombie Formalism es uno de los muchos nombres que recibió esta tendencia que tuvo lugar entre 2011 y 2014, caracterizada por obras relativamente simples, compositivamente sencillas e infinitamente reproducibles, que ponían un énfasis sobre el proceso creativo y su materialidad. Sus representantes eran en su mayoría artistas jóvenes nacidos en la década de los 80, emergentes en el momento, cuyas obras fueron víctima de la inversión especulativa de coleccionistas de arte. Estos coleccionistas adquirían las obras a precios relativamente bajos para sacarlas en subasta a precios más altos, obteniendo un gran margen de beneficio en estas inversiones.

A partir de la presentación de la propia tendencia, una selección personal conformada por los cuatro artistas cuyos resultados de ventas en subastas fueron mayores, y el estudio del mercado del arte paralelo a sus ventas, se podrá dilucidar la cada vez más estrecha relación entre el arte y la economía de consumo de la sociedad actual.

Dada la falta de estudios en español sobre este tema, se considera necesario una presentación del mismo más pormenorizada. Con tal objetivo, la estructura del trabajo está organizada en torno a tres grandes bloques. El primero trata sobre lo que es más propiamente la economía del mercado del arte, donde nos centraremos en la concepción actual del arte como un valor de inversión y del efecto y promoción de esto mismo en el marco del Zombie Formalism. A este bloque le sigue el dedicado a una presentación general de lo que es el Zombie Formalism como tal, exponiendo en un primer lugar sus características, para seguir con su terminología y concluir con la selección de representantes. Por último, y dada la importancia del periodismo a la hora de popularizar el movimiento, se expondrá brevemente la repercusión mediática que tuvo por entonces, para después finalizar con las conclusiones extraídas.

Debido a la contemporaneidad del movimiento, no son muchos los estudios realizados sobre la cuestión, lo que ha supuesto un gran reto ya que ha sido difícil enfrentarme a un objeto de estudio prácticamente carente de bibliografía. El único trabajo existente que suponga un estudio pormenorizado del movimiento es “The “Zombie Formalism” Bubble and Its Aftermath: The Evolution of Jacob Kassay's, Oscar Murillo's, and Lucien Smith's Markets and Artistic Developments in Relation to the Financialization of the Art Market” (2019), tesis de Kirsten Cave (1996), la cual ha servido de fuente principal para la mayor parte del presente trabajo. Sobre todo, para el primero de los bloques, se han empleado en mayor parte artículos de revistas tanto físicas como online, todos publicados en el periodo paralelo al desarrollo del movimiento, entre 2010 y 2014, siendo muchos de estos artículos claves su configuración y descripción.

El apartado del marco económico es el que a nivel de bibliografía, ha sido más desafiante pues ha supuesto el estudio de una disciplina hasta ahora desconocida, por lo que la consulta de artículos generales, manuales y libros de economía —como *Zombie Economics. How Dead Ideas Still Walk Among Us* (2010) de John Quiggin (1956)— ha sido clave. En adición se han consultado otros estudios más aplicados al mercado del arte, habiendo sido esencial “Burbujas económicas y el mercado del arte: posibles relaciones” (2019), tesis doctoral de Rodrigo de Miguel (1997), o de nuevo, la tesis de Cave, en la que se realiza un estudio de mercado de los principales exponentes de la tendencia.

No obstante, hay tres fuentes esenciales para el desarrollo del trabajo —aunque alejadas del tema como tal— y sobre todo para las conclusiones, son *Arte y cultura* (1961) de Clement Greenberg (1909-1994), *Arte, ¿Líquido?* (2007) y *Modernidad Líquida* (1999) de Zygmunt Bauman (1925-2017), ya que en gran medida, sobre todo los dos últimos, ejercen como marco general del arte en la Posmodernidad.

En la actualidad este movimiento se está poniendo en relación con gran parte de las tendencias actuales del mundo del arte, sobre todo en el ámbito de la pintura. Dos son los principales ejemplos. Por un lado, el recién apodado *kindergartenism*, acuñado por Kenny Schachter (1961) y puesto en relación con el Zombie Formalism por el

internetsona Jerry Gogosian —alter ego de Hilde Lynn Helphenstein (1985)—, ambos comentaristas de arte en Instagram.¹ El principal exponente de esta emergente tendencia sería Robert Nava (1985), por lo que generacionalmente coincide con muchos de los artistas del Zombie Formalism que veremos. Su obra se caracteriza por el uso de un gesto infantil y la representación de figuras propias de dibujos animados, de ahí el término *kindergartenism*. Otra de las tendencias artísticas puestas en relación con el Zombie Formalism es el *Hypebeast art*, marcado por su relación con la moda y la cultura urbana, que ahora ha encontrado su versión más actualizada en los NFT's, cuyo artista más famoso es Beeple, seudónimo de Mike Winkelmann (1981). La trayectoria marcada por los resultados de las ventas de sus principales exponentes —como Haruki Murakami (1949) o Brian Donnelly (1974), más conocido como Kaws— así como los de Robert Nava y Beeple se asemeja de manera preocupante a la ocurrida en el marco del Zombie Formalism. ¿Está el mercado del arte viviendo nuevas burbujas económicas?

¹ Kenny Schachter es conocido por su trabajo como columnista en [artnet.com](https://www.artnet.com), y por sus publicaciones en su Instagram (@kennyschachter), en el que tiene 40,4 mil seguidores. Sus artículos, de tono generalmente satírico, se centran en el mercado del arte contemporáneo. En la actualidad sus artículos tratan sobre todo de los NFTs, mercado en el que el invierte. En febrero 2020, con la publicación de su artículo “Kenny Schachter Gets Emotional Support at LA’s Art Fairs—and Picks Up Some Intel on Larry Gagosian’s Bedroom Dealings” reveló la identidad de Jerry Gogosian, señalando a Hilde Lynn Helphenstein como la persona detrás de la cuenta de Instagram @jerrygogosian, con 93 mil seguidores, en la que Helphenstein publica *memes* a modo de crítica del mundo del arte contemporáneo.

2. Marco económico: el arte como inversión.

La economía del mercado del arte no puede ser entendida sin estudiar en primer lugar la macroeconomía que lo enmarca. La década de los 90 fue una de prosperidad y auge para Estados Unidos, que se recuperaba del estancamiento e inflación del periodo anterior, marcado por las legislaciones de Paul Volcker (1927-2019), presidente de la Reserva Federal de Estados Unidos desde 1979. Como medida principal para aplacar la inflación del país, Volcker incrementó la tasa de interés, lo que provocó un freno en la actividad económica, y consecuentemente dos recesiones, una en 1980 y otra de 1981 a 1982. Esta última —bastante grave— marcaría la última gran crisis en Estados Unidos, pero hasta entonces, las recesiones eran muy frecuentes. Entre 1945 y 1981 se definieron hasta nueve crisis, -dos de ellas, la del 73 y la del 81 tuvieron un duro efecto en el país —, mientras que desde 1981 a 2007 solo se han registrado dos, la de 1990 y la de 2001, de una duración de ocho meses cada una.² A partir de 1981, con el final de la llamada “recesión de Volcker”, comienza el periodo de prosperidad y estabilidad económica conocido entre los economistas como la Gran Moderación. Una fórmula basada en una economía globalizada, fiel a los principios del liberalismo de mercado, que se presentaba como el final de la volatilidad económica y garante de la riqueza, pues debido a la creencia de que el mercado se regula solo, cualquier tipo de fluctuación económica y riesgo se moderaría automáticamente, sin ningún tipo de intervención estatal.³

Durante cierto tiempo se obtuvieron beneficios favorables, pero tras la crisis de 2008 este concepto quedó duramente cuestionado. Ante la desregulación financiera, lo que en realidad se estaba gestando era una gran burbuja económica resultado de desequilibrios insostenibles, riesgos no gestionados y una serie de medidas político financieras que lo permitieron. A partir de mediados de los 90 ya se registran indicios de la formación de una burbuja en varios ámbitos económicos, siendo la más importante la conocida como

² John Quiggin. *Zombie Economics. How Dead Ideas Still Walk Among Us*, (Princeton: Princeton University Press, 2010), 9.

³ *Ibid.*

“crisis de las hipotecas subprime”, la cual fue detonante directa de la Crisis Financiera Global de 2008.

Si bien no vamos a analizar la burbuja inmobiliaria de Estados Unidos en profundidad, cabe explicar brevemente el fenómeno de las burbujas, pues al igual que esta, la del Zombie Formalism fue también una burbuja especulativa, en su caso sobre el mercado del arte.

Las burbujas económicas son difíciles de explicar, incluso desde la propia doctrina económica clásica. Esencialmente, ocurren cuando hay un desequilibrio irracional entre el precio del activo y su valor fundamental —valores que idealmente, de acuerdo con la Hipótesis del Mercado Eficiente, deberían coincidir—, y los agentes del mercado siguen invirtiendo en el mismo, promoviendo, promocionando y alimentando esa discrepancia.⁴ La mayoría de las burbujas presentan un comportamiento similar, por lo que Hyman Minsky (1919-1966) identificó cinco fases distintas: innovación, se presenta un nuevo producto o servicio del que se espera un gran rendimiento en el mercado; *boom*, las inversiones aumentan y los precios del activo aumentan moderadamente ante el crecimiento de la demanda; euforia, la inversión en el activo aumenta, así como los precios, ahora ya de manera desproporcionada, generando una espiral de especulación; recogida de beneficios, lo que puede dar lugar a la bajada de precios debido a la menor participación en la inversión; y, por último, el pánico, fase en la que, tras la vertiginosa bajada de precios, se da una suerte de histeria colectiva que conlleva a una venta masiva.⁵

El problema de la explosión de estas burbujas, que suelen darse en sectores muy concretos -como las burbujas inmobiliarias de Japón y Estados Unidos, la crisis de los tulipanes, o la burbuja *puntocom* en el sector informático-, es que, sus consecuencias

⁴ Rodrigo de Miguel “Burbujas económicas y el mercado del arte: posibles relaciones”. (Tesis doctoral, Universidad Pontificia Comillas, 2019), 13. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/27663/TFG%20-%20de%20Miguel%20Herranz%2C%20Rodrigo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

⁵ Hyman Minsky fue un economista estadounidense cuyo estudio se centró en la inestabilidad financiera y las crisis económicas. Combinando teorías de otros importantes economistas como John Maynard Keynes (1883-1946) e Irving Fisher (1867-1947), analizó como se forman las burbujas económicas y su impacto en la economía.

pueden extenderse a otros sectores y universalizarse. Lo más común, en este sentido, es encontrar burbujas o bien paralelas, o desencadenantes de otras crisis, siendo el principal ejemplo la burbuja del mercado inmobiliario americano, que, como hemos mencionado anteriormente, terminó por convertirse en la Crisis Financiera Global de 2008, al explotar la burbuja con la quiebra de Lehman Brothers.

En este sentido, lo peculiar de la burbuja que supuso el Zombie Formalism es que estuvo aislada de la economía general, lo que la hace única en comparación con otras burbujas del mercado del arte sí coincidentes con burbujas en la economía corriente, como el caso de la burbuja inmobiliaria japonesa, una de las mayores burbujas especulativas, paralela al desarrollo de una suerte de burbuja económica en el mundo del arte.⁶

Las fases propias de las burbujas económicas expuestas anteriormente pueden verse perfectamente en el marco del Zombie Formalism:

- Innovación: introducción al mercado de una serie de obras de artistas emergentes.
- Boom: empiezan a venderse los primeros lotes de sus obras en subastas. Los resultados son lo suficientemente atractivos y los precios aun asequibles para que un número mayor de público invierta en ellos.
- Euforia: los récords en casas de subastas estimulan la crítica y la recepción de las obras, generando una espiral de retroalimentación pues la demanda aumenta de manera desproporcionada con respecto a la oferta.
- Recogida de los beneficios: ante la retirada de los beneficios por una parte de los inversores, el precio tiene que bajar necesariamente, aunque el proceso puede alargarse, por lo que, aparentemente, puede parecer que la burbuja aun se halle en la fase de euforia.
- Pánico: la demanda disminuye y comienza la venta masiva del producto. Los datos ofrecidos por las casas de subastas muestran que gran cantidad de las obras que se

⁶ Chris Wiley, "The Toxic Legacy of Zombie Formalism, Part 1: How an Unhinged Economy Spawned a New World of 'Debt Aesthetics'", *Artnet News* (Julio 2018). <https://news.artnet.com/opinion/history-zombie-formalism-1318352>

vendieron en los años previos volvieron a los fondos y, o bien no se consiguieron vender, o lo hicieron a un precio comparativamente muy bajo.

El fenómeno de las burbujas económicas en el mercado del arte nos lleva a hablar de la concepción actual del arte como un activo alternativo. De acuerdo con Rodrigo De Miguel, debido a la desestabilización que produjo el *boom* de la burbuja inmobiliaria en gran parte de los sectores de la economía, los especialistas buscaron otros activos en los que invertir para diversificar su cartera, entre ellos el arte, donde la relación entre riesgo y recompensa es deseable.⁷ De todas maneras, a partir de 2003 se observa un patrón de compra e inversión en arte coincidente con un momento de bonanza en Wall Street, lo que suele ser una de las señales de advertencia de una burbuja económica.⁸

El caso del arte como activo es peculiar pues, económicamente su valor intrínseco no es significativo, pero en cambio, su valor atribuido, que deriva del estatus cultural que ofrece, lo revaloriza. En este sentido, cabe hablar sobre los dividendos de utilidad, que “describen los beneficios asociados a la posesión de una obra de arte”.⁹ De acuerdo con Cave, algunos de estos dividendos son los siguientes:

- Dividendo estético: como producto que ofrece una gratificación estética.
- Dividendo de exhibición: como producto que señala cierto estatus socioeconómico por encima de la media.
- Dividendo de capital cultural: como bien de lujo, elitista, que confiere un acceso a círculos sociales de similar consideración.

Debido a estas consideraciones, el arte se presenta como un activo atractivo sobre el que invertir, pues además de las ganancias económicas que pueda ofrecer —a largo plazo—, el comprador de arte puede recibir una bonificación social, en este caso instantánea.

⁷ De Miguel, “Burbujas económicas y el mercado del arte”, 16.

⁸ Kirsten Cave, “The “Zombie Formalism” Bubble And Its Aftermath: The Evolution Of Jacob Kassay’s, Oscar Murillo’s, And Lucien Smith’s Markets And Artistic Developments In Relation To The Financialization Of The Art Market” (Tesis doctoral, S.U.N.Y Fashion Institute of Technology, 2019), 13.

⁹ *Ibid*, 13.

El caso de esta diversificación de la cartera financiera hacia el mercado del arte es peculiar teniendo el contexto en el que se genera, ya que ocurre, como mencionábamos anteriormente en medio de la crisis del 2008. Sorprendentemente, el mercado del arte logró una rápida recuperación al contrario del resto de la economía.¹⁰ En esta “recuperación” y, sobre todo, en el marco del Zombie Formalism, fueron participes dos agentes: los coleccionistas y los especuladores. Ambos responden normalmente a un perfil en concreto señalado por De Miguel: “HNWI’s —High Net Worth Individuals), individuos cuyos activos totales ascienden a un millón de dólares o más—, residentes en grandes ciudades —Nueva York y Londres son las dos principales, y de hecho son estas dos ciudades donde más vida artística hay— y con edades que van desde los 30 años en adelante”.¹¹

Los especuladores, conocidos también como *flippers* -y escondidos entre los coleccionistas- fueron quienes introdujeron nuevos niveles de riqueza en el mercado del arte, así como una predilección por el beneficio rápido y la especulación, consumada a través de la reventa de obra.¹² Aplicaban generalmente al mercado del arte las prácticas especulativas propias del mundo financiero, en concreto la conocida como “*pump-and-dump*”. Esta estrategia —o estafa— consiste básicamente en la adquisición de una gran cantidad de acciones a bajo precio, promocionarlas entre otros inversores para así aumentar su precio —normalmente falsificando o manipulando información—, para después venderlas a mayor coste, obteniendo un buen beneficio para sí mismos, pero provocando su hundimiento. Si bien esta práctica en la actualidad está regularizada en el sector bursátil —en la legislación estadounidense hay hasta cuatro leyes que lo ilegalizan— el mercado del arte carece de regulación, por lo que es frecuente el blanqueamiento de activos a través de la compra y venta de obra.¹³

¹⁰ Wiley, “The Toxic Legacy of Zombie Formalism”.

¹¹ De Miguel, “Burbujas económicas y el mercado del arte”, 32.

¹² *Ibid*, 16.

¹³ Marisa Lerer y Conor McGarrigle, “Art in the Age of Financial Crisis”, *Visual Resources*, 34:1-2, (2018), 11. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2018.1455355>

Podemos ver esta praxis en el marco que nos ocupa a través de los grandes especuladores, también conocidos como *mega-dealers*. De acuerdo con los datos ofrecidos por una encuesta del 2017 del UBS and Arts Economics Report, “el 79% de estos individuos adquieren obras por un valor inferior a 5000 dólares; un 14% compra obras comprendidas entre los 5000 y los 50.000 dólares; un 6% compra obras por debajo del millón; y algo menos del 1% compra obras cuyo precio supera el millón de dólares”.¹⁴

Stefan Simchowitz (1970), uno de los infames *flippers* del Zombie Formalism, productor de Hollywood dedicado al coleccionismo de arte desde que en 2007 vendió su compañía MediaVast a Getty Images por \$200 millones.¹⁵ Desde 2011, Simchowitz promocionó las carreras de artistas asociados al movimiento como Tauba Auerbach (1981), David Ostrowski (1981), y como veremos más adelante, de Lucien Smith (1989), Oscar Murillo (1986) y Parker Ito (1986), adquiriendo grandes cantidades de sus obras o series, aumentando la reputación del artista para conseguir mejores resultados en las subastas, inflando así el precio de sus obras. Esta estrategia de promoción que en su caso, llevaba a cabo desde sus redes sociales, principalmente Facebook o Instagram, donde publicaba las obras de los artistas que iba captando, consiguiendo así llegar a un público mayor de futuros compradores, teniendo en cuenta que por 2014 —cuando la plataforma no era tan común— tenía 119,075 seguidores, mientras que en la actualidad tiene 90,500.¹⁶

Para sí mismo, Simchowitz estaba realizando una labor importante por la promoción de artistas jóvenes. Según él, en la entrevista “Cultural Entrepreneur Stefan Simchowitz on the Merits of Flipping, and Being a Great Collector”: “la forma más eficaz de invertir en la producción cultural y de apoyar a los artistas jóvenes es comprar su obra y dar a las personas que compren su obra la confianza de que pueden ganar dinero con ella y

¹⁴ De Miguel, “Burbujas económicas y el mercado del arte”, 32.

¹⁵ Andrew M. Goldstein, “Cultural Entrepreneur Stefan Simchowitz on the Merits of Flipping, and Being a “Great Collector””, *Art Space*, (29 de marzo, 2014), https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/how_i_collect/stefan_simchowitz_interview-52164

¹⁶ Olav Velthuis, “ArtRank and the Flippers: Apocalypse now?”, *Texte zur Kunst*, (2014), 37, https://pure.uva.nl/ws/files/2332566/158903_443360.pdf

comprar más”.¹⁷ Llegó a convertirse en una especie de *celebrity* en el mundo del arte, aunque no contaba con muchos adeptos entre sus filas. Famoso fue el artículo que le dedicó Jerry Saltz en 2014, en el que citaba al propio Simchowitz hablando sobre sí mismo:

Tengo una de las grandes colecciones de mi generación, de arte contemporáneo emergente... Soy ambicioso, impulsado, educado, totalmente informado, y también tengo una base de clientes que es extraordinaria. A muchas galerías no les gusta venderme, pero en este momento no tienen mucha opción. El volumen de ventas que hago es demasiado grande... cualquier intento de controlar más el sistema en oposición a mí les asfixiará y asfixiará al artista, porque en la dinámica cambiante la red de participantes es muy diferente, y yo manejo esa red.¹⁸

Una actitud marcadamente soberbia sobre la que Saltz, en el mismo artículo, dijo — elocuentemente— lo siguiente:

Este es el lenguaje de la gente que pasa por el mundo del arte en su camino de una industria a otra. Aportan su conjunto de habilidades, perfeccionadas en las salidas a bolsa y en los *flips*, para hacer algo de dinero rápido, llamar la atención y ganar moneda social. Simchowitz lo admite: "El mundo del arte se ha convertido en el nuevo negocio del cine, es el nuevo cool... el definidor de facto de la jerarquía social en Los Ángeles". Hay un dicho en el mundo del póquer que dice que, si no sabes quién es el tonto en la mesa, eres tú. Cualquier galerista o editor que piense que Simchowitz da prioridad al arte —o que es algo más que un especulador oportunista— le está dando dinero.¹⁹

¹⁷ Andrew M. Goldstein, “Cultural Entrepreneur Stefan Simchowitz”.

¹⁸ Traducido del original: “I have one of the great collections of my generation, of emerging contemporary art... I am ambitious, driven, educated, fully informed, and I also have a client base that is extraordinary. Many galleries don’t like selling to me, but at this point they don’t have much choice. The volume I do in sales is too great... any attempt to further control the system in opposition to me will asphyxiate them and asphyxiate the artist, because in the changing dynamic the network of participants is very different, and I manage that network”. Jerry Saltz, “Saltz on Stefan Simchowitz, the Greatest Art-Flipper of Them All”, *Vulture*, (31 marzo, 2014), <https://www.vulture.com/2014/03/saltz-on-the-great-and-powerful-simchowitz.html>

¹⁹ Traducido del original: “This is the language of people who pass through the art world on their way from one industry to another. They bring their skill set, honed on IPOs and flips, to make some fast money, draw attention, and gain social currency. Simchowitz admits it: “The art world has become the new movie business — it’s the new cool ... the de facto definer of social hierarchy in Los Angeles”. There’s a saying in the poker world that, if you don’t know who the sucker is at the table, it’s you. Any gallerist or editor who thinks that Simchowitz puts art first — or is anything more than an opportunistic speculator — is handing him money”. Saltz, “Saltz on Stefan Simchowitz, the Greatest Art-Flipper of Them All”.

Esto mismo, aunque Saltz lo refiere a Simchowitz, podría ser aplicado a los otros principales impulsores de la burbuja zombi: Bert Kreuk (1964) —coleccionista holandés que en 2017 publicó el libro *Art Flipper*—, quien utilizó estrategias similares a las llevadas a cabo por Simchowitz.

A diferencia de cómo venía ocurriendo, los medios donde estos *flippers* se desarrollaron en las casas de subastas más que en las galerías. En el marco que nos ocupa se convirtieron en el elemento nuclear de la oferta en el mercado del arte.²⁰ Saltz, en el artículo que mencionábamos anteriormente, se refería a esta situación:

El año pasado, los coleccionistas y las casas de subastas han creado su propio mercado del arte. En esencia, están dejando de lado a los marchantes, las galerías y los críticos, identificando a los artistas por su cuenta, comprando obras de esos artistas a bajo precio y en grandes cantidades, para luego venderlas a precios mucho más altos a una red de otros coleccionistas-especuladores con ideas afines.²¹

Las casas de subastas eran el mecanismo a través del cual los macro-coleccionistas revalorizaban las obras de sus artistas. El precio de la obra de un artista depende de una gran cantidad de factores —técnicos como el material o el tamaño, o otros que tienen que ver con el reconocimiento del artista y su cotización— pero sobre todo se basan en las ventas anteriores. Por lo tanto, los datos de las casas de subastas se muestran como una herramienta esencial para el análisis del mercado ya que, comúnmente, suelen estar disponibles al público.

En el marco del Zombie Formalism y su espiral de especulación fue importante el desarrollo de la página web "ArtRank.com", fundada en febrero de 2014, que recolectaba los datos de ventas de estos artistas jóvenes para hacer estimaciones de sus ventas y valorarlos en función de cuáles de ellos serían buena inversión. Era una suerte de aplicación de asesoramiento financiero, para cuyo acceso había que pagar \$3.500, pero cuyos datos —que según la web recogían más de tres millones de puntos de datos

²⁰ De Miguel, “Burbujas económicas y el mercado del arte”, 37.

²¹ Traducido del original: “The past year has seen collectors and auction houses creating their own art market. They’re essentially bypassing dealers, galleries and critics, identifying artists on their own, buying works by those artists cheaply in great numbers, then flipping them at vastly higher prices to a network of other like-minded speculator-collectors”. Saltz, “Saltz on Stefan Simchowitz, the Greatest Art-Flipper of Them All”.

históricos— aconsejaban cuando comprar y vender las obras de los artistas de las listas.²²

Queda entonces claro el hecho de que los coleccionistas-especuladores creaban una alta demanda de sus artistas —y cómo lo hacían—, por lo que resulta pertinente ver si esta demanda tiene algún tipo de efecto en las obras de esta corriente.

²² Cave, “The “Zombie Formalism” Bubble And Its Aftermath”, 13.

2. Zombie Formalism: ¿Qué es?

2.1. Fondo y forma.

Como se mencionó anteriormente el Zombie Formalism fue una corriente artística de la década de 2010 caracterizada por obras de gran formato, abstractas, de corte formalista, con un énfasis sobre la materialidad y el proceso, realizadas por artistas jóvenes, emergentes por aquel entonces.

Plásticamente se le ha puesto en relación con varios movimientos artísticos previos. Por un lado, por su interés en lo procesual se han señalado como referentes el Minimalismo (1960) y el Expresionismo Abstracto (1946), movimientos que, además, fueron de gran éxito. La crítica ha señalado esto último como una de las causas por las que los artistas del Zombie Formalism han tomado elementos propios de estos movimientos, a modo de aval de éxito. En la mayoría de las pinturas de esta tendencia el proceso se manifiesta en la obra a través del gesto, que puede incluso llegar a ocupar el ser el sujeto. En este sentido, y, sobre todo, en el marco que nos ocupa, el gesto tiene un marcado carácter performático. Interesa la huella que la pintura deja sobre la tela —como ya hacía Jackson Pollock (1912-1965) con sus *drippings*— pero sobre todo se enfatiza la manera en la que el artista interactúa con el lienzo. Es por eso por lo que vemos como, por ejemplo, Lucien Smith emplea extintores para proyectar la pintura sobre la superficie elegida, o Jacob Kassay utiliza la galvanoplastia.

Si bien la performatividad en el arte es algo común actualmente, cabe reflexionar sobre la razón que lleva a estos artistas a emplear técnicas no tradicionales en sus pinturas, para acabar dando como resultado obras muy similares a las producidas en el marco del Expresionismo Abstracto o del Formalismo. La respuesta, aparentemente simple, nos lleva a hablar sobre la originalidad en la pintura.

No vamos a adentrarnos en el tema de la muerte de la pintura o en su originalidad, pero es, en mi opinión, un hecho el que en la actualidad la producción de algo verdaderamente “original” es, por no decir imposible, muy difícil. Pero ¿es realmente necesario que una obra sea original? ¿La originalidad y la calidad van de la mano? Al igual que en la mayoría de los debates sobre la ontología del arte, la respuesta es

sumamente subjetiva, aunque parece preponderar la apreciación sobre lo único. Es una realidad a la que el arte posmoderno, y sobre todo la pintura, ha de enfrentarse. En el marco del Zombie Formalism los artistas apostaron por la reproducción —y no inspiración— de estilos previos ya mencionados anteriormente. De ahí ese apodo peyorativo con el que se refiere a estos artistas, zombis, por el renacer de estilos ya pasados, muertos. Con la intención de denotar cierta originalidad, estos artistas recurrieron al establecimiento de metas artificiales, como las pinturas realizadas con extintor mencionadas, o las realizadas con el proceso de galvanoplastia. Agotada las posibilidades de originalidad, los llamados zombis la replicaron, creando así una simulación de esta, basada en el mito de creación de las obras.

En este sentido, Hal Foster (1955) —crítico e historiador del arte estadounidense cuyo objeto de estudio es el rol de las vanguardias en el Posmodernismo— presenta una hipótesis interesante sobre el por qué de este interés por el proceso de creación:

El proceso nos asegura la ubicación única de la obra en el lugar y el tiempo, el hecho de que el artista está realmente presente. Proporciona una condición clave del valor material de una pintura, ofreciendo una defensa terrenal contra la copia perfeccionada y las incursiones de la pantalla digital.²³

De acuerdo con Foster, el proceso es un garante de la presencia, del aquí y ahora de las obras. Esta teoría recuerda inevitablemente a la expuesta por Walter Benjamin (1892-1940) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), a su concepto del aura. El aura para Benjamin es precisamente eso, el aquí y ahora de una obra, su singularidad —y por tanto originalidad—, que, con la reproducción técnica sería destruida. Con ello, el arte aurático se vería convertido en un arte profano, cuyo valor predominante es el de exhibición.

Si bien Benjamin se está refiriendo con su ensayo a la reproducción técnica en el marco de los inicios de la fotografía —puesto que el arte ha sido siempre reproducible—, su teoría nos conduce al arte de masas. Debido a la simplicidad de las formas —

²³ Traducido del original: “Process assures us of the work’s unique location in place and time, of the fact that the artist is indeed present. It provides a key condition of a painting’s material value, offering an earthy defence against the perfected copy and the incursions of the digital screen”. David Geers, “Formal Affairs”, *Features*, (20 febrero, 2015), <https://www.frieze.com/article/formal-affairs>

composiciones simples— y en muchos casos, la técnica con la que se realizaban, las obras eran infinitamente reproducibles -aunque su reproducción era manual, no técnica-, por lo que su presencia en el mercado fue mucho mayor. La comercialización fue un factor decisivo en la creación de las obras de esta tendencia, por lo que se vieron resentidas en el plano plástico, ya que acabaron siendo todas muy similares, intercambiables. Como señala Martin Mugar (1949), el lenguaje se redujo a términos simples en favor de un lenguaje común: el lenguaje del dinero.²⁴

El resultado eran obras poco provocativas, anodinas, un tanto insulsas, que, estéticamente, se prestan a una función más decorativa, lo que garantizó en parte su éxito comercial, ya que como señalan muchos autores, la estética de las obras funcionaba bien con el diseño de interiores de corte minimalista de las arquitecturas hipercontemporáneas de alta gama.²⁵

La descripción de las obras por parte de Seth Price (1973) en su obra *Fuck Seth Price* (2015) recoge su esencia: “Composiciones tibias, de apariencia vacilante y minimal, más o menos bonitas y eso, engrandecidas por una historia de fondo”.²⁶

2.2.Terminología

“Neo-Modern”, “DIY Abstraction”, “Post-Formalism”, “Modest Abstraction”, “M.F.A. Abstraction”, son otros de los muchos términos empleados para definir este movimiento. El tono satírico de la mayoría de ellos ya denota la recepción que tuvo la tendencia entre los medios de comunicación. De todos ellos, el término “oficial” sería “process-based abstract painting”, pues define de manera concisa las bases pictóricas del movimiento.²⁷

²⁴ Martin Mugar, “Zombie Formalism:the lingering life of abstraction in New York that just wont die”, *Martin Mugar* (blog), 14 diciembre, 2013, <https://martinmugar.blogspot.com/2013/>.

²⁵ Walter Robinson, “Flipping and the Rise of Zombie Formalism”, *Artspace*, (2014), https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184

²⁶ Traducido del original: “Tepid compositions, hesitant and minimal in appearance, kind of pretty and kind of whatever, loaded with back story”. Wiley, “The Toxic Legacy of Zombie Formalism”.

²⁷ Wiley, “The Toxic Legacy of Zombie Formalism”.

Zombie Formalism es el más peyorativo de todos —peor es “Crapstraction”, pero su utilización es mínima—, aunque también el más célebre. Fue acuñado por Martin Mugar en una entrada en su blog titulada “Zombie Formalism: the lingering life of abstraction in New York that just won’t die” y publicada el 14 de diciembre de 2013, aunque quien popularizó verdaderamente el término fue Walter Robinson en su artículo “Flipping and Rise of the Zombie Formalism”, publicado en *Artspace* en 2013. Mugar en su entrada —en la que ya establece el paralelismo con modelos anteriores de la abstracción—, llama al movimiento zombi porque, según el “estas obras de arte parecen pinturas, actúan como pinturas, pero al examinarlas detenidamente, tienen tan poca sangre y tan poca vida como los zombis”.²⁸

Realmente es Robinson en su artículo quién da el sentido actual del término. Para él, el término zombi se debe a que, estéticamente, el movimiento evoca obras propias del expresionismo abstracto, defendido y alabado por el crítico Greenberg, una referencia que incluyó Mugar en su blog, pero que no terminó de explicar. Se considera una suerte de renacer de esa estética, pero vacía de contenido. La segunda parte, Formalism, vendría por el método de trabajo, que implica una actitud directa y esencialista sobre la obra.²⁹

Si bien estos artículos son los más importantes en cuanto a la conformación del término, no fueron los primeros. En su blog, Mugar apunta que fue el artículo de John Yau (1950), “What Happens When We Run Out Of Styles?”, publicado en *Hyperallergic* en 2013 el que le llevó a su reflexión. Este artículo es claramente la base sobre la que los demás medios trabajaron para configurar la teoría del Zombie Formalism. En el, refiriéndose principalmente a Wade Guyton (1972) —artista que en un primer momento se asoció a la corriente— y a Jacob Kassay (1984), habla de la apropiación de la estética del Minimalismo, que, para él, no es más que una manera de reafirmar la muerte de la pintura, del autor y de la originalidad, en favor de una obra agradable a los ojos del consumidor medio. Yau en este primer artículo hace hincapié en la reemplazabilidad de

²⁸ Martin Mugar, “Zombie Formalism: the lingering life of abstraction in New York that just wont die”.

²⁹ Robinson, “Flipping and the Rise of Zombie Formalism”.

las obras, argumento que Lane B. Relyea (1960) lleva más allá poniéndolo en la perspectiva del capitalismo tardío. Este autor es al que se le debe el término “D.I.Y. abstraction”, *Do It Yourself*, “hazlo tu mismo”, abreviatura que connota un sentido de manualidad, de artesanía.³⁰ Es irónico el uso del término, pues en un principio los D.I.Y’s —proyectos caseros, manuales— fueron de la mano de un movimiento que como respuesta al consumismo y al capitalismo, planteaban un estilo de vida menos dependiente del mercado. Relyea aprecia en estas pinturas una noción más mecánica, propia de un producto en serie, “anónimo, abstracto, intercambiable y desechable”.³¹ En última instancia, producto ejemplar y por tanto, cómplice, del capitalismo tardío, punto en el que repararemos más adelante.

Coincide en este sentido David Geers (1981), autor de dos importantes artículos referentes al tema: “Formal Affairs”, publicado el 20 de febrero de 2015, y “The Toxic Legacy of Zombie Formalism”, del 26 de julio de 2018, siendo este último una de las principales lecturas sobre el tema. En el primero de sus artículos Geers se refería al Zombie Formalism como “Neo-Modern”, un estilo artístico simple, con un énfasis en el proceso creativo. De nuevo en este artículo se menciona como los artistas se inspiran y recrean en cierto sentido modelos artísticos previos. Geers le reprocha a esta nueva corriente de artistas el hecho de que las obras no lleguen a captar los problemas y configuraciones actuales, por el hecho de recombinar movimientos que en su momento sí lo habían hecho y habían tenido un papel en cierto sentido revolucionario. Para Geers y otros muchos, como Maureen Gallace (1960), el Zombie Formalism —o como él dice en este artículo, el neoformalismo— es fruto del cansancio generacional y “satisface la necesidad de continuidades formales y respuestas simples durante un tiempo particularmente complejo”.³²

³⁰ Lane B. Relyea, “D.I.Y Abstraction”, *Wow Huh*, (2012), <https://www.scholars.northwestern.edu/en/publications/diy-abstraction-wow-huh>

³¹ *Ibid.*

³² David Geers, “Formal Affairs”.

2.3.Representantes.

Jacob Kassay (1984), Lucien Smith (1989), Oscar Murillo (1986) y Parker Ito (1986) son los artistas más representativos de la corriente. Todos nacidos en la década de los 80, pertenecen a la generación de los *millennials*, la primera en toda la historia en enfrentarse a dos crisis globales —de momento— en los años centrales de productividad. Se ha seleccionado a estos cuatro representantes entre los otros muchos artistas que se relacionan con la corriente frecuentemente —como por ejemplo Tauba Auerbach (1981), Alex Israel (1982), David Ostrowski (1981) o Dan Rees (1982)— ya que, por una parte, la mayoría de los autores coinciden en señalarles como pertenecientes al movimiento, y por otra, los récords marcados por sus ventas en el periodo correspondiente al 2011-2014 ilustran claramente el sentido especulativo de la inversión en sus obras.

Debido a la incertidumbre económica provocada por el estallido de la burbuja inmobiliaria los jóvenes artistas —que aun en un momento de estabilidad económica son un sector vulnerable— recurrieron al estudio de MFA's (Master de Bellas Artes), que se presentaban en la mayoría de instituciones estadounidenses como requisito indispensable para asegurarse una posición consolidada y estable, o bien como artista o bien como profesor. Entre el año 2000 y el 2014, el número de matriculados en los MFA's aumentó más de un 50%, coincidiendo con el momento en el que los precios de matriculación se dispararon hasta casi un 50% más en todo Estados Unidos.³³ El coste aproximado de uno de estos estudios superiores de dos años de duración se sitúa alrededor de los 100.000 dólares —a los que habría que sumarles los 21.000 dólares que de media en 2013 costaban los grados universitarios en artes—, creando así, como señala Chris Wiley (1981), toda una generación de artistas endeudados.³⁴

Según muchos de los artículos sobre el tema, la deuda estudiantil tiene un papel preponderante en la estética del Zombie Formalism, a la que Wiley se refiere como “la

³³ Wiley, “The Toxic Legacy of Zombie Formalism”.

³⁴ *Ibid.*

estética de la deuda”.³⁵ Bien es cierto que la deuda a la que se enfrentan estos jóvenes artistas es la que favorece un arte simple, que pueda ser fácilmente digerible y visualmente placentero, “bonito”. Si se demuestra el éxito de este tipo de obras, el resultado es su regularización y producción serial, con el fin de sacar el mayor número de ellas al mercado. No obstante, en el marco del Zombie Formalism no podemos atribuir la estética de las obras ni su comercialización a la deuda estudiantil. De acuerdo con Cave, de la lista de 35 artistas que se señalan como zombis, solo el 50% de ellos obtuvo un MFA, y de los principales exponentes de la tendencia, los únicos en obtener un MFA fueron Oscar Murillo y Alex Israel.³⁶ Pese a que el resto de artistas, incluidos algunos de los que trataremos, si cursaron estudios universitarios —lo que conlleva también cierto grado de deuda— no se puede explicar el Zombie Formalism únicamente a partir de ello, ya que no todos los artistas afectados por la deuda estudiantil —que son una gran mayoría— emprenden el mismo camino estético que veremos representado en las principales “estrellas infladas como marcas de lujo” de la corriente.³⁷

2.3.1 Jacob Kassay (EE. UU., 1984)

Jacob Kassay, nacido en Nueva York, cursó fotografía en la Universidad Estatal de Nueva York. Se le podría considerar como uno de los primeros artistas en ser envueltos en la espiral de especulación que supuso el Zombie Formalism, pues como veremos, su punto álgido en ventas es un año anterior al de resto de artistas.

De todos los representantes del Zombie Formalism es él en quien la referencia al Minimalismo es más evidente. Adopta la estética del movimiento para crear obras de apariencia pura, siguiendo el planteamiento reduccionista de Ad Reinhardt (1913-1967), que Kassay reinterpreta entablando un diálogo entre el material empleado y el proceso elegido para su ejecución.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Cave, “The “Zombie Formalism” Bubble And Its Aftermath”, 39.

³⁷ Jerry Saltz, “Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same? - Slideshow”, *Vulture*, (17 junio, 2014), <https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>

Una de las series más conocidas de Kassay —la que le lanzó al mercado del arte— es *Silver Paintings* (fig. 1.), una serie de pinturas realizadas mediante la galvanoplastia, una técnica que permite la aplicación de un recubrimiento metálico a partir de una corriente eléctrica. El resultado eran obras que reproducían un efecto similar a un espejo empañado y que, por el revestimiento de plata, se producían unos reflejos con variedades tonales del gris, plateado y blanco, siendo bastante similares a *Number 107* (fig. 2.) de Reinhardt, solo que este conseguía el efecto tonal a partir de brochazos horizontales que con los que superponía la pintura blanca sobre el color natural del lienzo.

Su funcionamiento en el mercado fue estelar. Fue una de las pinturas de esta serie la que marcó su récord en el mercado en noviembre de 2013 en la casa de subastas de Phillips, cuando la pintura —de 213,4 x 152,4 cm— se vendió por más de 317.000 dólares, un aumento de más del 150% sobre el valor estimado. Este momento marcó el pico de su presencia en el mercado del arte.³⁸

Con anterioridad a este momento, el comienzo del éxito de Kassay puede situarse en junio de 2011, cuando vendió una instalación en la sección *Art Unlimited* de *Art Basel* por 400.000 dólares. La condición que marcó su *dealer* del momento, Xavier Hufkens (1965) fue que la obra fuese vendida a un museo, y según él, fue lo que ocurrió.³⁹ Los medios apuntaron en el momento a que la obra no se vendió a ningún museo pues no se especificó qué museo fue y, como señala Cave, es poco probable que ningún museo adquiriese la obra por ese precio. La sospecha es que esta supuesta venta no fue más que una estrategia dirigida a dar prestigio y validación a Kassay con la institucionalización de su obra, y así poder proyectarlo y aumentar sus precios, un mecanismo que los coleccionistas y *flippers* del momento practicaban. A partir de este momento, sus precios en el mercado se dispararon. Cinco meses después de esa primera venta, la obra

³⁸ Cave, “The “Zombie Formalism” Bubble And Its Aftermath”, 42.

³⁹ Xavier Hufkens (1965) es un dealer de arte belga, fundador de la galería homónima, Xavier Hufkens que en la actualidad cuenta con tres espacios distintos, todos en Bruselas. Entre los artistas a los que representa figuran algunos de renombre como Tracey Emin (1963), Louise Bourgeois (1911-2010), Sterling Ruby (1972), George Condo (1957), Robert Mapplethorpe (1946), Sherrie Levine (1947) o Paul McCarthy (1945).

de Kassay, estimada en 8.000 dólares alcanzó los 86.500 dólares en una subasta en Phillips, un incremento de más del 100%. Como esta venta, en la que la diferencia entre el valor real y el valor de venta era tan significativa, siguieron muchas hasta llegar al pico mencionado anteriormente, alcanzado en 2013, año en el que entró en la 303 Gallery, de cierto renombre.

No obstante, al año siguiente, coincidiendo con el estallido de la burbuja del Zombie Formalism, los precios de Kassay cayeron considerablemente. Tal y como señala Cave, su primera venta tras el estallido ya refleja una caída del —22,16%, pues se vendió por 246,750 dólares. A lo largo de 2014 se registró una bajada prolongada y lineal de los precios hasta llegar a un decrecimiento del 74.15% en 2018. En la actualidad, esas mismas obras —aunque las de menor formato— se venden por 5.000 dólares, un 92% menos con respecto al valor alcanzado en 2013, tras haber permanecido fuera del mercado desde 2013, cuando se vendió la última de ellas por 62.000 dólares.⁴⁰

No podemos afirmar que el estallido de la burbuja artística arruinase su carrera, pero sí que se vio considerablemente afectada. Sigue estando representado por Art: Concept en París y por 303 Gallery en Nueva York,⁴¹ con la que ha tenido una exposición individual este año —desde marzo hasta abril— en la que ha presentado su trabajo más reciente, una serie de obras no muy lejanas a las *Silver Paintings*. En este caso, el color dominante no es ya el plateado, sino el cobrizo y el proceso empleado es la impresión con rayos UV sobre un conglomerado llamado OSB (*Oriented Strand Board*), —que en español sería “tablero de virutas orientadas”.— sobre aluminio (fig. 3.) El efecto conseguido es quizás aun más reminiscente del gesto de Reinhardt, como podemos ver al compararla con *Number 22* (fig. 4.).

⁴⁰ Cave, “The “Zombie Formalism” Bubble And Its Aftermath”, 58.

⁴¹ Art: Concept es una galería de arte contemporáneo fundada en París por Olivier Antoine en 1992 en Niza, aunque lleva desde 1997 en París. En la actualidad representa a 24 artistas, la mayoría de ellos franceses. La 303 Gallery fue fundada en 1984 por Lisa Spellman en Nueva York. Expone principalmente a artistas contemporáneos americanos.



(Fig. 1) Jacob Kassay, *Untitled* (Silver Painting Series), 2008, Phillips, Nueva York. https://assets.phillips.com/image/upload/t_Website_LotDetailMainImage/v1234/auctions/NY010413/108_001.jpg



(Fig. 2) Ad Reinhardt, *Number 107*, 1950, Museum of Modern Art, Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/80269>



(Fig. 3) Jacob Kassay, *Nude*, (OSB Series), 2019, 303 Gallery, Nueva York. <https://www.303gallery.com/viewing-room/jacob-kassay>



(Fig. 4) Ad Reinhardt, *Number 22*, 1949, Museum of Modern Art, Nueva York. <https://www.moma.org/collection/works/80560>

2.3.2. Lucien Smith (EE.UU., 1989)

Smith, nacido en Los Ángeles, se graduó en Bellas Artes en 2011 en el Cooper Union School of Art. Que se graduase el mismo año que se marca como el inicio del Zombie Formalism nos habla de la rápida incorporación de estos artistas al mercado del arte tras su formación.

Ese mismo año descubierto por Jeanne Greenberg Rohatyn (1967), fundadora de la galería neoyorquina Salón 94, y por Stefan Simchowitz, del que hemos hablado anteriormente. Recién graduado consiguió vender su obra *Hobbes, the Rain Man, and My Friend Barney/Under the Sycamore Tree* (2011) (fig. 5) por 10.000 dólares, la cual, dos años más tarde fue vendida por 389.000 dólares. Esta obra constituye un claro ejemplo de la inflación de los precios de las obras de estos jóvenes artistas en apenas dos años. Si bien esta obra constituye un hito dentro del Zombie Formalism y en la trayectoria del artista, son más representativas de la corriente sus *Rain Paintings*, serie que realizó entre 2011 y 2012, y cuyo primer y principal comprador sería Simchowitz. La técnica empleada recalca la importancia de lo performativo en la pintura de estos artistas. Smith, con unos extintores cargados de pintura acrílica, disparaba contra los lienzos, consiguiendo unas obras definidas por el *splatter* de pintura de diferentes colores. Se refiere a Pollock como una de sus referencias, y si bien la idea puede estar presente en el *dripping*, la ejecución y el resultado distan considerablemente. Debido a la técnica empleada y la rapidez que esta proporciona, la serie de Smith se compone de 242 pinturas, que no son más que ejemplificadoras de la producción en masa y de la intercambiabilidad que caracteriza a las producciones del Zombie Formalism. Como dice Saltz sobre sus pinturas:

Las *Rain Paintings* de Smith son *MFA-clever* y basadas en el proceso. Se parecen y actúan como mucha otra abstracción modernista pero con algún tipo de *twist*: en este caso, el artista las pinta con extintores. Como muchos otros coleccionistas, a Simchowitz simplemente le gusta el arte que se parece a otro arte.⁴²

⁴² Traducido del original: “Smith’s rain paintings are MFA-clever and process-based. They look and act like a lot of modernist abstraction with some sort of twist; in this case, the artist paints them with fire extinguishers. Like many other middling collectors, Simchowitz is simply attracted to art that looks like other art”. Saltz, “Saltz on Stefan Simchowitz, the Greatest Art-Flipper of Them All”.

En este caso, las similitudes de la obra de Smith con la de otros artistas de su misma generación son evidentes. Lo vemos de manera clara comparando una de sus *Rain Paintings*, en este caso *TBT* (fig. 6) y *To Be Titled* (fig. 7) de Dan Colen (1979) —realizada con las chocolatinas de *M&M's* pegadas al lienzo—, también puesto en relación con el Zombie Formalism.

En lo que a rendimiento en el mercado se refiere, las obras de Smith tuvieron un incremento mayor que el de Kassay. Según Tim Schneider (1983) —periodista en ArtNet—, en total, durante el periodo correspondiente al Zombie Formalism, Lucien Smith habría obtenido 2.159.866 dólares en total de sus ventas, mientras que Kassay 1.232.734 dólares.⁴³ A diferencia de este último, cuyo punto álgido en el mercado fue en 2013, Smith tuvo su récord de ventas en el 2014.

Alrededor de estas fechas, sus obras vieron un incremento medio del 222.99% sobre el valor estimado, aunque ese aumento sería momentáneo ante el inminente *crash* de la burbuja del Zombie Formalism.⁴⁴ A partir de entonces, en un rango de dos meses —de marzo a mayo de 2014— sus obras experimentaron una caída del 36.05% en los precios de venta de sus *Rain Paintings*. Comparativamente, en marzo había vendido *Love Story A Woman Under The Influence* por 233.000 dólares en Christie's, y en mayo del mismo año vendió *Mystic Pizza* por 149.000 dólares también en Christie's, lo cual ilustra a la perfección los efectos directos del estallido de la burbuja y la volatilidad del valor de mercado.⁴⁵ Más tarde, en 2017, este último cuadro de Smith saldría de nuevo en subasta por 65.625 dólares, lo que refleja una caída del 59.44% con respecto al precio de la primera venta.

No obstante, a diferencia de lo ocurrido con Kassay, la gráfica de ventas de Smith no muestra una bajada estable y mantenida, sino que podemos registrar unos picos importantes a partir de 2014. En 2015 vendió una de las muchas *Rain Paintings* por

⁴³ Tim Schneider, "Who survived the Zombie Formalism Apocalypse? We surveyed the Wreckage of the Last Great Art-Market Fad". *ArtNews*. (31 octubre, 2018), 21. <https://news.artnet.com/market/survivors-of-the-zombie-apocalypse-1383025>

⁴⁴ Cave, "The "Zombie Formalism" Bubble And Its Aftermath", 44.

⁴⁵ *Ibid.*

273.750 dólares, lo cual es un valor mucho mayor que cualquiera de las ventas realizadas en 2014. Esta suerte de anomalía, según Cave, viene dada por el hecho de que se anunció que Smith participaría en una exposición colectiva llamada *Intimate Painting* en la Half Gallery de Nueva York.⁴⁶

En la actualidad, de acuerdo con los números ofrecidos por Artnet Price Database, el precio medio de las obras de Smith en 2019 de 22.992 dólares.⁴⁷ Tras 2015, al sentirse objetivo de la especulación dejó las galerías con las que trabajaba y se representa a sí mismo. En 2020 fue el comisario de una exposición de sí mismo para el Parrish Museum en Nueva York, en la que presentó las 10 últimas de las *Rain Paintings*, estas realizadas en 2013.⁴⁸ En la misma entrevista en la que habla sobre esta última exposición, Smith afirma que espera, con ella revitalizar su propia carrera.

Ahora en 2021, parece que su concepto de revitalizarla ha sido dejar la pintura y abrir una tienda online en la que vende camisetas, pegatinas y sus catálogos.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Artnet Price Database (<https://www.artnet.com/price-database/>) es una página que registra los datos de subasta y ventas de alrededor de 340.000 artistas internacionales. La tarifa de subscripción más cara de la página es de 1.175 dólares que permite ver hasta 45.000 resultados de subasta; y la más barata es de 35 dólares por un día, que permite ver el resultado de hasta 500 subastas.

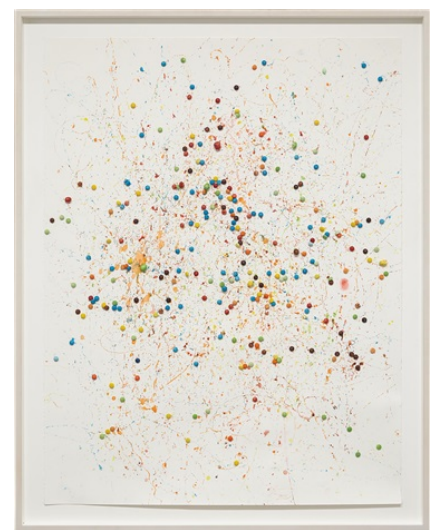
⁴⁸ Henry Neuendorf, “Fed Up With Speculators, Artist Lucien Smith Quit His Galleries. Now He’s Been Rewarded With His First Solo Museum Show”, *Artnet*, (18 agosto, 2020), <https://news.artnet.com/market/lucien-smith-parrish-museum-1902292>



(Fig. 5) Lucien Smith, *Hobbes, the Rain Man, and My Friend Barney/ Under the Sycamore Tree*, 2011, Colección Alberto Mugarabi. <http://www.artnet.com/artists/lucien-smith/hobbes-the-rain-man-and-my-friend-barney-under-ZhDz17nhlxlwEEj64-sw2>



(Fig. 6) Lucien Smith, *TBT (Rain Paintings)*, 2011, colección privada. <https://artist.christies.com/Lucien-Smith--64403.aspx#>



(Fig. 7) Dan Colen, *To be titled*, 2011, colección privada. <http://www.artnet.com/artists/dan-colen/to-be-titled-LZRF3SUt455Eym9O4RMcUA2>

2.3.3. Oscar Murillo (Colombia, 1986)

Murillo nace en Colombia, aunque a los 10 años se mudó a Londres, donde se graduó en 2007 en Bellas Artes en la Universidad de Westminster, y cuatro años después, en el 2012 obtuvo su MFA en el Royal College of Art. De todos los representantes del Zombie Formalism, Murillo es el que más estudios tiene, aunque habría que considerar que, en su caso, él estudió en Inglaterra, donde los costes universitarios por el momento no eran elevados.

En términos formales, sus obras están marcadas por el uso de distintas técnicas, como el *spray* o el *scribbling* —de carácter más urbano— e incorpora en sus pinturas signos gráficos, textos, y diversos fragmentos de materiales que recolecta. Esencialmente, y de acuerdo con Saltz -su principal detractor-, es una recombinación —o copia burda, como algunos apuntan— de la obra de algunos de los artistas más renombrados, como Cy Twombly (1928-2011), Julian Schnabel (1951) o de Jean-Michel Basquiat (1960-1988).⁴⁹ Comparando las obras de Murillo (figs. 8, 10) con las de Twombly (fig. 9) o Schnabel (fig. 11), la similitud es evidente.

Las referencias a su tierra natal y su entorno son una constante en su obra. El acercamiento a una crítica social contemporánea —sobre todo en términos de poscolonialismo— presente en las obras de Murillo le ha valido una crítica positiva que le favorece con respecto a otros de sus contemporáneos como Kassay o Smith. Murillo, en 2014, expresó que su meta era la de “emplear formas modernistas para hacer un arte democrático, participativo y accesible para todo el mundo”.⁵⁰ Con el estudio breve estudio sobre el rendimiento de sus obras en el mercado entre 2011 y 2014 se verá si se trata de una afirmación genuina o una pretensión grandilocuente, teniendo en cuenta que el récord de venta de su obra lo marca una pintura subastada por 401.000 dólares en

⁴⁹ Saltz, “Saltz on Stefan Simchowicz, the Greatest Art-Flipper of Them All”.

⁵⁰ Cave, “The “Zombie Formalism” Bubble And Its Aftermath”, 23.

2013 —obra que Simchowitz habría adquirido en 2011 por 7.000 dólares, suponiendo un 5.600% de beneficio.⁵¹

Sus obras, al igual que la de sus contemporáneos, son igualmente repetitivas y de naturaleza mecánica, fácilmente reproducibles. Donald (1941) y Mera Rubell (1943) —pareja de coleccionistas de arte, fundadores del Rubell Museum en Miami, donde exponen obras de Damien Hirst (1965), Anselm Kiefer (1945) o Maurizio Cattelan (1960)— afirmaron que Murillo preparó en 36 horas siete u ocho pinturas para una visita a su estudio, por lo que según esto, Murillo podría producir una cifra estimada de 500 obras al año.⁵² Resulta paradójico si tenemos en cuenta el hecho el hecho de que Murillo critica las empresas de producción en masa, que son en parte las culpables de las desigualdades socioeconómicas que él mismo denuncia, cuando él mismo es cómplice de esas dinámicas. En este sentido, la crítica que plantea desde el plano teórico es sumamente incongruente con su práctica, lo que, de acuerdo con Cave, lo convierte en un cómplice de este capitalismo zombi.⁵³

A partir del 2011 se puede situar a Murillo con Simchowitz, quien, para el 2017, había comprado ya más de 60 de sus piezas. Las obras tempranas de Murillo estaban tasadas entre los 2.500 y los 8.000 dólares en 2011. En 2013, con su primera aparición en una subasta, sus obras se venden por 37.500 dólares, lo cual no es un incremento sorprendente ya que el precio estimado de salida era de 20.000 dólares.⁵⁴ No obstante, al mes siguiente, en junio de 2013, ya se observó un incremento significativo de sus precios, pues se venden dos obras de gran formato por 174.750 y 219.750 dólares, lo que supone un incremento del 366% and 486%, respectivamente sobre el valor estimado.

⁵¹ Richard Davies, “Art Market vs. Predator”, *The Economist*, (28 febrero, 2017), <https://www.economist.com/1843/2017/02/28/art-market-vs-predator>

⁵² Cave, “The “Zombie Formalism” Bubble And Its Aftermath”, 23.

⁵³ *Ibid*, 65.

⁵⁴ *Ibid*, 46.

Este éxito en ventas le legitimó en cierto sentido en el ámbito artístico, lo cual se consolidó con la exposición individual que tuvo lugar al mes siguiente en la galería David Zwirner, que provocó nuevamente una subida de los precios de su obra.⁵⁵

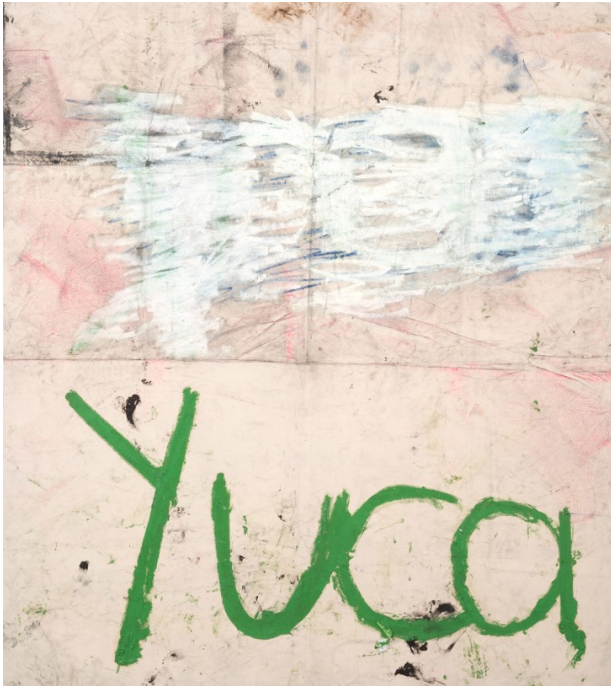
A diferencia de Kassay o de Smith, si bien a partir de 2014 se puede apreciar un pequeño descenso en sus precios, no es realmente significativo ya que dura un corto periodo de tiempo, luego se vuelven a estabilizar, e incluso a alzar. El que su éxito comercial se haya mantenido estable tiene que ver con el reconocimiento y el apoyo institucional que ha recibido desde museos como el Museum of Modern Art de Nueva York —donde participó en 2014 en una colectiva—, en el Los Angeles County Museum of Art, en el Stedelijk Museum voor Actuele Kunst de Gante o en el Gemeentemuseum de la Haya, donde le llevó Bert Kreuk, quien se aprovechó de ese reconocimiento institucional para vender un total de 40 obras suyas en Sotheby's.⁵⁶

En la actualidad Murillo sigue trabajando con David Zwirner —donde en 2020 expuso sus últimas pinturas de gran formato (fig. 5.), de gran similitud a las de Bradley— y con otras galerías importantes como la Saatchi.⁵⁷

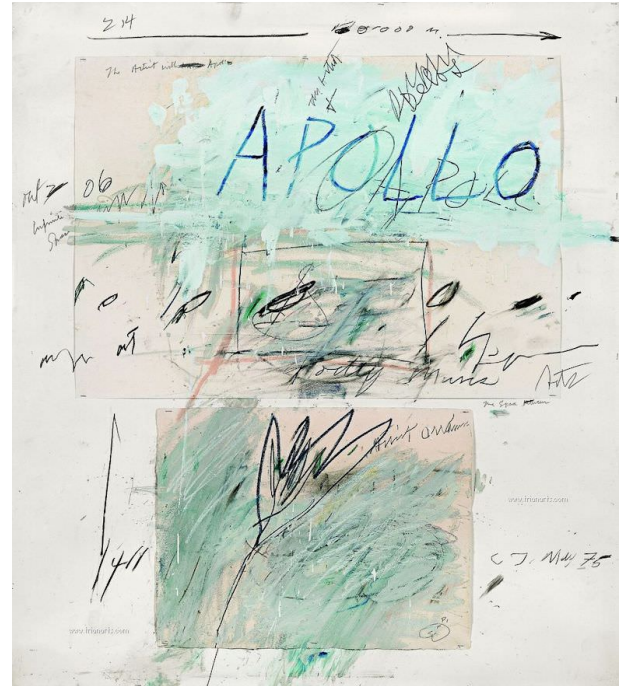
⁵⁵ La galería David Zwirner fue fundada por David Zwirner (1964) en 1993 en el SoHo de Nueva York. En la actualidad cuenta con seis sedes: tres en Nueva York, una en París, una en Londres y otra en Hong Kong. Entre los artistas a los que representa figuran Francis Alÿs (1959), Diane Arbus (1923-1971), Paul Klee (1879-1940), Yayoi Kusama (1929), Joan Mitchell (1925-1992), Sigmar Polke (1941-2010) o Richard Serra (1938). <https://www.davidzwirner.com>

⁵⁶ Alejandro Perdonó Daniels, “El caso Oscar Murillo: arte, contemporaneidad, dinero”, en *Reconocimientos a la crítica y al ensayo*, ed. Ana López, (Colombia: Ediciones Uniandes, 2016), 40, <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Rad-4338-Cat-1-El-caso-Oscar-Murillo.pdf>

⁵⁷ Galería de arte contemporáneo fundada en 1985 por Charles Saatchi. Es una de las galerías de arte más importantes a nivel internacional. Murillo participó en 2014 en la exposición colectiva organizada en la galería, llamada “Made by Brazilians, Cidade Matarazzo, São Paulo Pangaea: New Art from Africa and Latin America”. <https://www.saatchigallery.com>



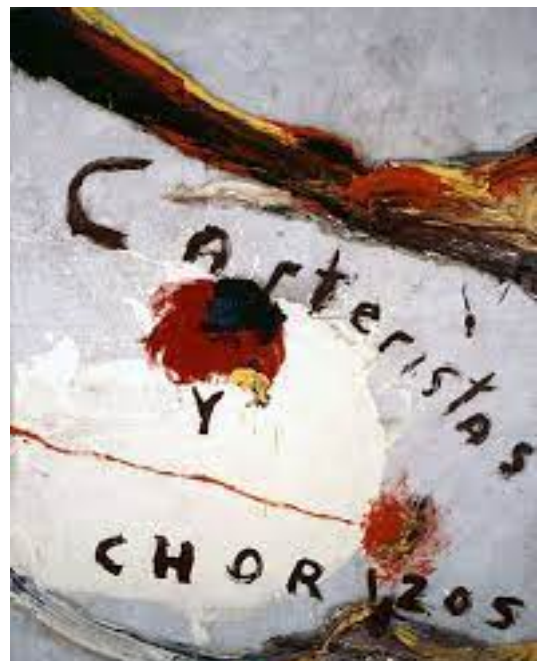
(Fig. 8) Oscar Murillo, *Untitled (Drawing Off The Wall)*, 2011, MOCA (Museo Contemporáneo de Los Ángeles), Los Ángeles. <https://www.moca.org/collection/work/untitled-drawing-off-the-wall>



(Fig. 9) Cy Twombly, *Apollo and the artist*, 1975, Cy Twombly Foundation, Nueva York. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-13-summer-2008/lingering-threshold-between-word-and-image>



(Fig. 10) Oscar Murillo, *Untitled (chorizo)*, 2012, Rubell Museum, Miami. <https://rubellmuseum.org/om-artwork-images>



(Fig. 11) Julian Schnabel, *Carteristas y chorizos*, 1993, colección privada. <https://www.julianschnabel.com/paintings/tarp-paintings-items/carteristas-y-chorizos>

2.3.4. Parker Ito (EE. UU., 1986)

Parker Ito, nacido en California, no cuenta con ningún tipo de formación universitaria o título, sino que se auto-formó en un ámbito más urbano, el del mundo del grafiti, técnica presente en la mayoría de sus obras.

Al igual que en el caso de Murillo o Smith, uno de los primeros clientes de Ito fue Simchowitz, quien, siguiendo su estrategia del *flipping* consiguió incrementar sus precios en subasta. El pico de Ito lo encontramos en febrero de 2014, cuando Simchowitz consiguió vender en subasta *Inkjet Painting #4* una obra valorada en 25,000 dólares por 93,594 (fig. 12), suponiendo un incremento de alrededor de un 75%.⁵⁸

Esta obra pertenecía a su serie más famosa -y más propia del Zombie Formalism-, la de *Air to Surface*, en la que, aproximándose al método de una impresora *inkjet* -que ya de por sí nos habla de reproductividad técnica-, recubría la superficie del lienzo de pequeños círculos de colores difuminados que se solapan.⁵⁹ El resultado son lienzos de gran formato que, por la técnica empleada referencias al puntillismo o a los píxeles de una pantalla de ordenador (fig. 13). La diferencia con respecto a las imágenes producidas siguiendo el método *inkjet* es que en el caso de Ito, las imágenes no son figurativas, sino que los puntos se agrupan para producir gradaciones de color no representacionales.

Los datos que figuran sobre el rendimiento en subastas durante el periodo de 2011 al 2014 son escasos, aunque, en base a los datos ofrecidos por el *Artnet Intelligence Report* de 2018, sabemos que de media sus obras se tasaban en unos 62.000 dólares, un ingreso mucho menor comparado con el de los otros exponentes de la tendencia.⁶⁰ El mismo informe estima que, a partir de entonces, sus obras, en subastas, se venden por una media de 16.000 dólares.

⁵⁸ Christie Chu, "Is Stefan Simchowitz a Blessing or a Nightmare?", *ArtNet News*, (5 enero, 2015), <https://news.artnet.com/art-world/is-stefan-simchowitz-a-blessing-or-a-nightmare-211846>

⁵⁹ Página web de Parker Ito, Parker Ito, <https://parker.sex>, desde 2009.

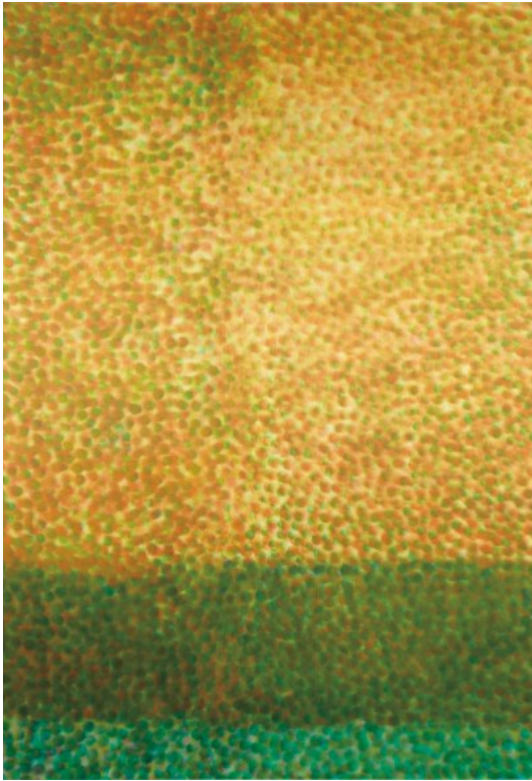
⁶⁰ Tim Schneider, "Who survived the Zombie Formalism Apocalypse?".

Podemos ver el efecto de la especulación en la cotización de los artistas a partir de resultados actuales. Como mencionábamos, en 2014 vendió una pintura de la serie *Air to Surface* por 93.594 dólares, marcando su récord en subasta. En la actualidad encontramos esas mismas obras en la misma casa de subastas donde se produjo la venta récord, Phillips, por 2500 dólares, como es el caso de *Inkjet Painting #47* (fig. 14).⁶¹

En la actualidad Ito ha abogado por una carrera alejada del macro mercado del arte, firmando en ocasiones bajo pseudónimos como “Deke McLelland Two”, “Creamy Dreamy”, o “Parker Cheeto”.⁶² Le representa Château Shatto, una galería de Los Ángeles fundada por Olivia Barrett, su mujer, y se dedica sobre todo al arte multimedia y digital —arte posinternet— desligándose —a diferencia de los artistas vistos con anterioridad— de la producción que llevó a cabo durante los años del Zombie Formalism, mostrando en sus obras un mayor compromiso con la actualidad, su contexto y su materialidad.

⁶¹ Phillips: Parker Ito Past Lots, <https://www.phillips.com/artist/11127/parker-ito>.

⁶² Laurent, “Technology-Parker Ito”, *Trends and Issues in Contemporary Art*, (10 abril, 2019), <https://trendsandissuesincontemporaryart.wordpress.com/2019/04/10/technology-parker-ito/>



(Fig. 12) Parker Ito, *Inkjet Painting #4*, 2013, colección privada. <https://www.phillips.com/detail/parker-ito/NY010414/113>



(Fig. 14) Parker Ito, *Inkjet Painting #47*, 2013, Luce Gallery, Turín. <https://www.phillips.com/detail/parker-ito/NY000320/43>



(Fig. 13) Proceso de creación de los *Inkjet Paintings*. <https://parker.sex>

3. Crítica y recepción, ¿el retorno del greenbergianismo?

Para realmente rendir cuentas de la repercusión mediática del Zombie Formalism habría que ver el número de artículos publicados desde que, por primera vez, John Yau se refiriese al tema en su artículo del 2013, "What Happens When We Run Out of Styles?", hasta 2014, cuando se marca el fin de la tendencia. Poco después Mugar publicó "Painting: Zombie Formalism: The Lingering Life of Abstraction in New York that Just Won't Die", en 2014 —punto álgido— Robinson publicó "Flipping and the Rise of Zombie Formalism", y Saltz su crítica a Simchowitz, "Saltz on Stefan Simchowitz, the Greatest Art-Flipper of Them All" y "Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same?". Si bien un total de cinco artículos no parece una cantidad sorprendente, resulta significativa ya que se están escribiendo en el mismo momento en el que están sucediendo las ventas estrella y con ellos es como realmente se creó el movimiento. Si no hubiese sido por la crítica, la corriente no habría existido, no habría tenido una base teórica sobre la que legitimarse. Como bien señala David Geers en su artículo Neo-Modern, los críticos y vendedores tenían que buscar un lenguaje para describir su estética, por lo que se dedicaron sistemáticamente a hablar del proceso, "no porque la obra detenga el lenguaje o trascienda las concepciones positivistas, como a menudo se afirma, sino porque, en ausencia del discurso elevado (aunque crítico) que alimentó gran parte del modernismo, hay muy poco que discutir, excepto el proceso".⁶³

Por otro lado, las redes sociales tuvieron un importante papel a la hora de promocionar el Zombie Formalism. Debemos considerar que las redes sociales alcanzan un público mucho mayor y, generalmente, mucho menos crítico, por lo que es más fácil influir el gusto o el sentir general de un gran público. Principalmente a través de Instagram, tanto los críticos —o pseudo-críticos, como Kenny Schachter o Jerry Gogosian, cuya labor es publicar *memes* satíricos sobre el mundo del arte en sus redes sociales sin ofrecer un argumento razonado— como los defensores, sostenían la presencia del Zombie Formalism. Como se mencionaba al principio del trabajo, Simchowitz publicaba imágenes acompañado de sus favoritos, Smith, Murillo y Parker —aunque ahora ha

⁶³ David Geers, "Neo-Modern", *October Magazine*, 139, (2012), 10. https://www.dropbox.com/s/qzvngxjp5v3zhiws/Geers_Neo-Modern_October_139.pdf?dl=0

borrado esas publicaciones— y de sus estudios, promocionándolos en cierto sentido. El 4 de marzo publicó el siguiente estado en Facebook:

“I LOVE LUCIEN. I LOVE OSCAR. I LOVE PARKER. AND SO DOES THE MARKET”.

Una frase concisa que explica a la perfección la esencia del movimiento: la instrumentalización de una serie de artistas cuyas obras —fáciles de digerir, como definió Saltz— rinden favorablemente en el mercado en favor de un beneficio económico.⁶⁴

Más allá del matiz económico, por lo general, la crítica coincidía en un mismo reproche: la falta de compromiso con su tiempo. Esta idea deriva de la noción de originalidad, pero tiene una base razonada. Como hemos mencionado ya en numerosas ocasiones, Zombie Formalism tomaba sus formas de movimientos previos que en su momento habían sido revolucionarios, habían sabido responder a las necesidades de su tiempo, mientras que el Zombie Formalism solo había sabido readaptar las características estéticas de esas corrientes de las que bebía. De ahí —como explicábamos en el apartado de terminología— el zombi. Walter Robinson en cambio, empleaba el término zombi por la similitud con las obras del Expresionismo Abstracto, alabado por Clement Greenberg. Es por esto que muchos críticos, como Geers o el propio Robinson, afirmaban que el mundo del arte se encontraba ante el retorno del “greenbergianismo”. Si bien era una consideración más bien estética, merece la pena llevarla más allá. Greenberg, en su ensayo *Vanguardia y Kitsch* (1939) presentaba una oposición entre dos tendencias artísticas: la vanguardia y lo que él dominó *kitsch*. Para él la vanguardia era un arte en cierto modo subversivo, alejado del sistema, por lo que lo alababa al considerar que no se rebajaba a adaptarse la producción cultural del sistema capitalista, en este caso, el *kitsch*, el cual define de la siguiente manera:

El kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El kitsch cambia con los estilos, pero

⁶⁴ Jerry Saltz, “Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same? - Slideshow”, *Vulture*, (17 junio, 2014), <https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>

permanece siempre igual. El kitsch no exige nada a sus consumidores, salvo dinero; ni siquiera les pide su tiempo. [...] Como es posible producirlo mecánicamente, el kitsch ha pasado a formar parte integrante de nuestro sistema productivo de una manera velada para la auténtica cultura, salvo accidentalmente. Ha sido capitalizado con enormes inversiones que deben ofrecer los correspondientes beneficios; está condenado a conservar y ampliar sus mercados.⁶⁵

Presentaba el *kitsch* como un arte para las masas, habituadas al consumismo de “distracciones que solo algún tipo de cultura puede proporcionar”.⁶⁶ Era una cultura fácil, mascada, fácil de digerir, que utiliza como materia prima simulacros academicistas y degradados de la verdadera cultura, acogiendo y cultivando esa insensibilidad. Ahí está la fuente de sus ganancias. Greenberg defendió el Expresionismo Abstracto como forma de arte de las vanguardias, por lo que, esta descripción que realiza sobre el *kitsch* no podría ser aplicable al Zombie Formalism ya que este plásticamente imita a las obras de la Escuela de Nueva York.

Es en este punto en el que Robinson desacierta al establecer la comparativa, que parece estar más basada en “American-Type Painting” (1991) que en “Vanguardia y kitsch” (1939). Si bien es cierto que las obras se parecen en lo formal, no es suficiente para hablar del retorno del “greenbergianismo”, como sí afirma Robinson en su famoso artículo de 2014: ““Zombi” porque resucita la estética descartada de Clement Greenberg, el hombre que defendió a Jackson Pollock, Morris Louis y las “pinturas negras” de Frank Stella, entre otras cosas”.⁶⁷

La clave por la que podríamos considerar entonces el Zombie Formalism una suerte de retorno del “greenbergianismo” la encontramos en el propio ensayo del mismo autor: “Es una manifestación que imita la forma y, sobre todo, los efectos de las grandes obras de arte sin llegar a ser arte”.⁶⁸

⁶⁵ Clement Greenberg, “Vanguardia y kitsch”, en *Arte y cultura*, (Barcelona: Paidós Ibérica, 2002), 18.

⁶⁶ *Ibid*, 17.

⁶⁷ Traducción del original: “Zombie” because it brings back to life the discarded aesthetics of Clement Greenberg, the man who championed Jackson Pollock, Morris Louis, and Frank Stella’s “black paintings,” among other things. Walter Robinson, “Flipping and the Rise of Zombie Formalism”.

⁶⁸ Clement Greenberg, “Vanguardia y kitsch”, 22.

Visto lo anterior, Greenberg, a mi juicio, de estar vivo, no defendería el Zombie Formalism, sino que lo consideraría un producto ejemplificador del kitsch, ya que este, al igual que decíamos al principio sobre la corriente que nos ocupa, es la máxima expresión de la cultura del capitalismo, del consumismo exacerbado.

4. Conclusiones

El interés principal que presenta esta tendencia artística es que es reflejo directo de la crisis del capitalismo, ya que, además de reproducir sus mecanismos en el seno del mercado del arte, fue consecuencia directa de la crisis financiera de 2008.⁶⁹ La obra de estos jóvenes artistas se presentó como alternativa al sistema financiero que se encontraba en crisis. Debido a que los principales motores de la actividad económica artística eran financieros —la mayoría siendo los mismos que habían participado en la especulación inmobiliaria de los años anteriores— se replicaron las dinámicas especuladoras, lo que derivó en la creación de la burbuja expuesta en el presente trabajo.

En este sentido y de acuerdo con Olav Velthius (1972), la burbuja del Zombie Formalism debería llevarnos a “cuestionar las estructuras de mercado que pueden llevar a sobrevalorar las obras de arte y que no siempre reflejan el valor inherente de un objeto”.⁷⁰

Bauman en su libro *Arte ¿líquido?* (2007), plantea que en la actualidad asistimos a la “liquidificación” de la cultura, un paso más allá en la cultura del capitalismo. El término líquido cobra sentido en el marco de la posmodernidad, caracterizada por la necesidad de consumo y la inmediatez de este. Esta “liquidificación” de la cultura sería lo que Bauman describe a continuación:

La nuestra es una sociedad de consumo, en la que la cultura, al igual que el resto del mundo que experimentan los consumidores, se manifiesta como un depósito de bienes destinados al consumo, todos ellos compitiendo por la insoportable atención fugaz y distraída de los clientes potenciales, todos ellos tratando de mantener esa atención durante algo más que un parpadeo.⁷¹

La poca capacidad de atención que caracteriza el consumidor posmoderno, causada por la sobresaturación de estímulos, conlleva a que las tendencias o modas se sucedan cada vez con más rapidez. Si bien esta dinámica era frecuente aplicada a los bienes de consumo habituales, se está extendiendo a los productos culturales, provocando

⁶⁹ Marisa Lerer y Conor McGarrigle, “Art in the Age of Financial Crisis”.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Zygmunt Bauman, *Arte ¿líquido?*, (Madrid: Sequitur, 2007), 10.

tendencias o modas en el mundo del arte, que no es ajeno a los patrones de consumo del mercado.

Este proceso se ha visto rápidamente acelerado con la pandemia de COVID-19, ya que el internet y las redes sociales se han convertido en los medios preferentes de consumo. En este contexto hemos experimentado el nacimiento de lo que en un futuro podremos considerar como una moda del mercado del arte que nació en plena pandemia: los NFT's (*Non Fungible Tokens*).

El “token no fungible” es una suerte de criptomoneda criptográfica que existe en una *blockchain* y no son ni intercambiables ni reproducibles, los NFT's son únicos. Este carácter de inmutabilidad es el que lo diferencia de otras criptomonedas como el bitcoin. El *blockchain* -una base de datos encriptada que elimina a los intermediarios en el proceso de transacción y garantiza una alta seguridad- la que se basa el token permite mantener un registro y un seguimiento de quién tiene la propiedad del objeto adquirido. En el caso del arte, este rastreo y la naturaleza no fungible del NFT, lo convierte en un producto atractivo sobre todo de cara al arte digital -el cual está experimentando un increíble desarrollo-, pues es un método que, aparentemente evita la reproducción masiva de las obras y respalda el copyright de los artistas.

En relación al Zombie Formalism, lo interesante de los NFT's es el mercado que se está desarrollando en torno a ellos. En marzo de 2021 se marcó un hito en el mundo del arte, y en de los NFT's. Mike Winkelmann (1981), más conocido como Beeple, el artista NFT más célebre, vendió uno, *Everydays – The First 5000 Days* (2021) por 69,346,250 dólares en Christie's, lo que le convirtió inmediatamente en el tercer artista vivo que ha vendido una obra por más dinero, detrás de Koons —81.300.000 euros— y Hockney —80.000.000 euros.⁷²

Para obtener una vista aun más global de lo que está ocurriendo en el mercado del arte digital, deberíamos tener en cuenta los siguientes datos. Durante los primeros cuatro meses de 2021 el mercado de los NFT's creció más de un 800%, teniendo ahora un

⁷² La obra es un collage de 5000 imágenes realizadas, individualmente, día a día durante 13 años. El hecho de que se la obra se vendiese en Christie's, una de las casas de subasta más tradicionales y respetadas en el mercado del arte, contribuye a la legitimación de los NFT's.

valor estimado de \$490.000.000.⁷³ Estas cifras récord recuerdan -aunque a menor escala- a las alcanzadas en el pico de la burbuja del Zombie Formalism.

Por lo tanto, ¿estamos presenciando nuevamente la formación de una burbuja en el mercado del arte?, o ¿es esto el futuro del coleccionismo de arte?

En base a datos recientes, obtenidos de nonfungible.com —una página web que asesora qué comprar y cuándo hacerlo, lo cual recuerda de manera significativa a artrank.com—, debemos pensar más bien en lo primero. Entre marzo y abril de 2021 —periodo coincidente con la vacunación masiva a nivel mundial— se ha registrado un descenso del 14% en cuanto a ventas, y en el mismo periodo de tiempo, los precios han bajado un 40,5%.⁷⁴ En realidad nos encontramos en el momento de pánico que sigue al boom, marcado por la venta de Christie's. Como señala Luke Plunkett, “el mercado del NFT ha colapsado”.⁷⁵

El estudio obtenido de la experiencia del Zombie Formalism permite la identificación de las futuras burbujas económicas en el mercado del arte ya que todas ellas replican las mismas dinámicas y estructuras. Con la monetización del arte, la introducción de técnicas especulativas al mercado artístico y el avance irrefrenable del consumismo exacerbado, este tipo de situaciones serán cada vez más frecuentes y más pasajeras, pero en conclusión, previsibles.

No obstante, si hay una reflexión fundamental extraída del estudio es la siguiente. El Zombie Formalism ha sido descrito teóricamente —principalmente desde los medios de comunicación, que alimentaron su exposición— como un movimiento artístico, cuando en realidad no podemos hablar de del Zombie Formalism como tal. Por lo general, un movimiento se identifica como tal cuando manifiesta las características de su tiempo o supone una respuesta o reflexión sobre su propio contexto. No obstante, la crítica, como

⁷³ Harry Robertson, “The NFT art market has grown more than 800% in 2021 so far to \$490 million - but the boom could now be heading towards bust”, *Markets Insider*, (30 abril, 2021) <https://markets.businessinsider.com/news/stocks/nft-art-market-rapid-growth-slowdown-non-fungible-tokens-2021-4-1030371073>

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Luke Plunkett, “El mercado de NFT ha colapsado (para sorpresa de nadie)”, *Gizmodo*, (6 marzo, 2021), <https://es.gizmodo.com/el-mercado-de-nft-ha-colapsado-para-sorpresa-de-nadie-1847023268>

hemos visto, hacía hincapié en la falta de compromiso del Zombie Formalism con su propio tiempo, por lo que, desde un punto de vista teórico, no podríamos hablar del Zombie Formalism como un movimiento, sino que, debido a las connotaciones económicas y su relación con las dinámicas financieras actuales, habría que considerarlo, en todo caso, una tendencia.

En este sentido, parece que el Zombie Formalism no es más que un palabro más para definir la confluencia de una serie de obras similares entre sí, ejecutadas por artistas pertenecientes a una misma generación. Si bien la crítica —que como hemos visto, fue en mayor parte negativa— fue la que en última instancia difundió el nombre por el que se le conoce, así como las bases que lo definen y los artistas que lo representan. No obstante, parece que el sector de ventas, por mucho que el apodo fuese peyorativo percibió el *namining* como algo positivo, pues en cierto modo, al establecer una suerte de base teórica, legitimaba la obra de una generación de artistas, lo cual, en último término, garantizaría su éxito en ventas al pertenecer a una supuesta corriente artística. La especulación generada en torno a las obras de los artistas adscritos a la tendencia, junto a los récords de ventas alcanzados en este contexto, centraron la atención de los medios de comunicación, por lo que se hacía cada vez más evidente la necesidad de definir un término con el cual poder referirse a este momento de euforia en el mercado.

En definitiva, el Zombie Formalism como tal no existe, es un invento. Siguiendo en el plano de la ciencia ficción, más que hablar de zombis deberíamos hablar de un Frankenstein creado —no por un estudiante de medicina como en la novela de Mary Shellie (1797-1851)— sino por una serie de teóricos, periodistas y críticos, a partir de distintos fragmentos extraídos de sus artículos, unidos para dar consistencia a una noción que no se sostiene de por sí.

5. Bibliografía

Fuentes primarias:

Bauman, Zygmunt. *Arte ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007.

Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Madrid: S.L. Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

Cave, Kirsten. “The “Zombie Formalism” Bubble And Its Aftermath: The Evolution Of Jacob Kassay’s, Oscar Murillo’s, And Lucien Smith’s Markets And Artistic Developments In Relation To The Financialization Of The Art Market”. Tesis doctoral, S.U.N.Y Fashion Institute of Technology, 2019.

Greenberg, Clement. “Vanguardia y kitsch”. En *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

Quiggin, John. *Zombie Economics. How Dead Ideas Still Walk Among Us*. Princeton: Princeton University Press, 2010. <https://eldivandenerdas.files.wordpress.com/2011/12/zombie-economics.pdf>

Fuentes secundarias:

Chen, Wenying, Kang, Xin, Kang, Jian. “Art in the Age of Social Media: Interaction Behavior Analysis of Instagram Art Accounts”. *Informatics* 6, n. 52, (2019): 2-19. <http://www.mdpi.com/journal/informatics>

Codignola, Federica. “The Art Market, Global Economy and Information Transparency”. *Symphonya - Emerging Issues in Management*, n. 3, (2003): 73-93. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2213845

Constante, Alberto. *Arte en las redes sociales*. México: Estudio Paraíso, Facultad de Filosofía Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/4946>

Costa, Tatiana. “Instagram como herramienta para la creación de un museo social y online”. Trabajo de fin de Máster, Universidad Autónoma de Barcelona, 2017. https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2017/hdl_2072_293583/TFM_Final_Costa_Tatiana.pdf

Davies, Richard. “Art Market vs. Predator”. *The Economist*. (28 febrero, 2017). <https://www.economist.com/1843/2017/02/28/art-market-vs-predator>

De Miguel, Rodrigo. “Burbujas económicas y el mercado del arte: posibles relaciones”. Tesis doctoral, Universidad Pontificia Comillas, 2019. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/27663/TFG%20-%20de%20Miguel%20Herranz%2C%20Rodrigo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Geers, David. “Neo-Modern”. *October Magazine*, n. 139, (2012): 9-14. https://www.dropbox.com/s/qzvxgjp5v3zhiws/Geers_Neo-Modern_October_139.pdf?dl=0

Geers, David. “Formal Affairs”. *Features*. (20 febrero, 2015). <https://www.frieze.com/article/formal-affairs>

Goldstein, Andrew M. “Cultural Entrepreneur Stefan Simchowit on the Merits of Flipping, and Being a “Great Collector””. *Art Space*. (29 de marzo, 2014). https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/how_i_collect/stefan_simchowit_interview-52164

Heno-Coe, Gilles. “Maureen Gallace, Albert York and Representational Painting in an Era of Zombie Formalism”. Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 2016. https://www.academia.edu/31020282/Maureen_Gallace_Albert_York_and_Representational_Painting_in_an_Era_of_Zombie_Formalism

Laurent, “Technology-Parker Ito”. *Trends and Issues in Contemporary Art*. (10 abril, 2019). <https://trendsandissuesincontemporaryart.wordpress.com/2019/04/10/technology-parker-ito/>

Lerer, Marisa, McGarrigle, Conor. “Art in the Age of Financial Crisis”, *Visual Resources* 34, n. 1-2, (2018): 1-12. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2018.1455355>

Mamrabachi, Raya, Day, Marc, Favato, Giampiero. "Art as an Alternative Investment Asset". *SSRN Electronic Journal*, (2020). https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1112630

Martorell, Sandra. "Las redes sociales como medio de promoción de la práctica artística". *Opción* 32, n. 8, (2016): 225-243. <https://www.redalyc.org/pdf/310/31048481013.pdf>

McAndrew, Clare. "The Art Market 2019". *Art Basel & UBS Report*, (2019) https://d2u3kfwd92fzu7.cloudfront.net/The_Art_Market_2019-5.pdf

Mugar, M. "Zombie Formalism: the lingering life of abstraction in New York that just wont die". *Martin Mugar* (blog). (14 diciembre, 2013). <https://martinmugar.blogspot.com/2013/>

Neuendorf, Henry. "Fed Up With Speculators, Artist Lucien Smith Quit His Galleries. Now He's Been Rewarded With His First Solo Museum Show". *Artnet*. (18 agosto, 2020). <https://news.artnet.com/market/lucien-smith-parrish-museum-1902292>

Perdono, Alejandro. "El caso Oscar Murillo: arte, contemporaneidad, dinero". En *Reconocimientos a la crítica y al ensayo*, ed. Ana López. Colombia: Ediciones Uniandes, 2016. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Rad-4338-Cat-1-El-caso-Oscar-Murillo.pdf>

Plunkett, Luke. "El mercado de NFT ha colapsado (para sorpresa de nadie)". *Gizmodo*. (6 marzo, 2021). <https://es.gizmodo.com/el-mercado-de-nft-ha-colapsado-para-sorpresa-de-nadie-1847023268>

Robertson, Harry. "The NFT art market has grown more than 800% in 2021 so far to \$490 million - but the boom could now be heading towards bust". *Markets Insider*. (30 abril, 2021). <https://markets.businessinsider.com/news/stocks/nft-art-market-rapid-growth-slowdown-non-fungible-tokens-2021-4-1030371073>

Robinson, Walter. "Flipping and the Rise of Zombie Formalism". *Artspace*. (3 abril, 2014). https://www.artspace.com/magazine/contributors/see_here/the_rise_of_zombie_formalism-52184

Saltz, Jerry. “Zombies on the Walls: Why Does So Much New Abstraction Look the Same? - Slideshow”. *Vulture*. (17 junio, 2014). <https://www.vulture.com/2014/06/why-new-abstract-paintings-look-the-same.html>

Saltz, Jerry. “Saltz on Stefan Simchowicz, the Greatest Art-Flipper of Them All”. *Vulture*. (31 marzo, 2014). <https://www.vulture.com/2014/03/saltz-on-the-great-and-powerful-simchowicz.html>

Schneider, Tim. “Who survived the Zombie Formalism Apocalypse? We surveyed the Wreckage of the Last Great Art-Market Fad”. *Artnet Intelligence Report*. (31 octubre, 2018). <https://news.artnet.com/market/survivors-of-the-zombie-apocalypse-1383025>

Suess, Adam. “Art Gallery Visitors and Instagram”. Trabajo de fin de máster, University of Arts London, 2014. https://www.academia.edu/12086365/Art_Gallery_Visitors_and_Instagram

Suess, Adam. “Instagram and Art Gallery Visitors: Aesthetic experience, space, sharing and implications for educators”. *Australian Art Education* 39, n.1, (2008): 107 - 122. https://www.academia.edu/36689964/Instagram_and_Art_Gallery_Visitors_Aesthetic_experience_space_sharing_and_implications_for_educators

Velthuis, Olav. “ArtRank and the Flippers: Apocalypse now?”. *Texte zur Kunst*. (2014): 34-49. https://pure.uva.nl/ws/files/2332566/158903_443360.pdf

Wiley, Chris. “The Toxic Legacy of Zombie Formalism, Part 1: How an Unhinged Economy Spawned a New World of ‘Debt Aesthetics’”. *Artnews*. (26 Julio, 2018). <https://news.artnet.com/opinion/history-zombie-formalism-1318352>

Yau, John. “What Happens When We Run Out Of Styles?”. *Hyperallergic*. (8 diciembre, 2013). <https://hyperallergic.com/96934/what-happens-when-we-run-out-of-styles/>